



Adaptations, réécritures et traductions : singularités de L'Etrange Affaire Angélica

Simon Berjeaut

► To cite this version:

Simon Berjeaut. Adaptations, réécritures et traductions : singularités de L'Etrange Affaire Angélica. Séminaire de la Chaire Sá de Miranda, Oct 2012, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828278v2

HAL Id: halshs-00828278

<https://shs.hal.science/halshs-00828278v2>

Submitted on 4 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

Adaptations, réécritures et traductions : singularités de *L'Etrange Affaire Angélica*

Simon Berjeaut

(Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand)

Introduction

C'est en 2001 que j'ai eu pour la première fois l'occasion de traduire Manoel de Oliveira, lorsque le Centre Georges Pompidou organisait une rétrospective intégrale de son œuvre. Il s'agissait pour moi de sous-titrer en français les courts et moyens métrages du réalisateur, depuis son premier film de 1931, *Douro, Faina Fluvial* jusqu'à *Nice... à propos de Jean Vigo* et *Lisboa Cultural*, qui datent de 1983. Plus tard, j'ai travaillé pour Paolo Branco à la traduction de dossiers de présentation de films en cours de production, puis de scénarios. Lorsque Manoel de Oliveira est allé travailler avec François d'Artemare des Films de l'Après-Midi, pour produire *Christophe Colomb*, *L'Enigme* (début 2007, donc), j'ai commencé à participer, en tant que traducteur, à l'élaboration du film au cours de ses diverses étapes et des différentes réécritures que Manoel de Oliveira proposait. J'ai ainsi traduit en français la dernière version de travail de *Christophe Colomb*, pour les coproducteurs et les nombreux collaborateurs francophones du réalisateur. Par la suite, j'ai pu suivre, d'un bout à l'autre, depuis les premières notes d'intention jusqu'aux sous-titres projetés en salle, en passant par les versions successives des scénarios, la création de *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* (sorti en France en septembre 2009), puis de *L'Etrange Affaire Angélica* (sorti en mars 2011, après une première présentation à Cannes en mai 2010).

C'est sur ce dernier film, en particulier, que je souhaiterais ici apporter mon témoignage, parce que, de décembre 2007, lorsque j'ai eu en main la première version du scénario, jusqu'à février 2010, où j'envoyais encore la traduction des dernières modifications de certaines scènes alors que le tournage était déjà commencé, et enfin, jusqu'aux dernières retouches des sous-titres définitifs avant la sortie du film dans les salles françaises en mars 2011, j'ai assisté à un processus de constante réécriture, et à l'aboutissement d'un projet que le maître

portugais avait lui-même mûri pendant presque soixante ans. Rarement, dans l'histoire des arts - l'édification des cathédrales mise à part - une œuvre aura-t-elle mis autant de temps à se réaliser, depuis la première conception du projet jusqu'au résultat final parachevé par l'artiste. Qui n'aimerait pas pouvoir se dire, à l'âge de 42 ans : je mets de côté ce projet pour l'instant, je le reprendrai dans soixante ans ?

Entre le premier découpage de 1952 et le film achevé sorti en France en 2011, le scénario a été adapté, réécrit, modifié, et l'examen de ces différentes étapes du travail que j'ai eu la chance d'accompagner révèle un processus de création original, entre permanences et tâtonnements, compromis et audaces. Il permet aussi de retrouver certains motifs importants qui marquent le film de manière implicite. Du scénario au sous-titrage, l'œil du traducteur doit lui aussi s'adapter et répondre à des problèmes spécifiques. C'est ce regard que je voudrais faire partager ici, en abordant les singularités de *L'Etrange Affaire Angélica*.

Adaptations

Genèse d'Angélica :

Manoel de Oliveira a souvent raconté la genèse du projet de *L'Etrange Affaire Angélica*. La première fois, d'après Jacques Parsi, dans *Oliveira l'architecte*, documentaire de Paulo Rocha en 1993, puis dans la préface à la publication, en 1998, de *Angélica - un découpage*, par les éditions Dis-Voir (Paris)¹, dans la traduction de Jacques Parsi. Dans ce texte de présentation, intitulé « Angélica, un film qu'on ne m'a pas laissé faire », Oliveira explique : « Le premier découpage d'*Angélica* fut écrit à la hâte, en 1952, pour être présenté le plus vite possible ». Une version plus travaillée fut envoyée quelques mois plus tard. Mais le Secrétariat National de l'Information, le SNI, organe de la propagande de l'Estado Novo de Salazar, opposa un silence désapprouvateur aux demandes répétées de subventions que le cinéaste de 42 ans formula à plusieurs reprises.

Toujours dans ce texte de 1998, il tâche de comprendre ce qui a pu motiver une telle décision de la part des responsables du SNI : « Une histoire comme celle-là n'avait rien pour plaire au régime. (...) *Angélica* passait certainement pour nihiliste. On devait lui trouver des effets négatifs, elle était sans élans patriotiques. Le scénario devait leur paraître comme la dénonciation voilée d'un gouvernement totalitaire qui coupait les ailes à la liberté. Ces raisons ont pu être le motif obscur pour lequel ils gardèrent le silence, sans dire ou écrire un

¹ OLIVEIRA Manoel de, *Angélica* (1954), *Un Découpage*, Paris, Editions Dis-Voir, 1993.

« non » qui d'une certaine façon était compromettant pour une histoire qui s'opposait au fond dans sa fiction aux réalités des dictatures »².

Le projet fut donc abandonné au fond d'un tiroir, et Manoel de Oliveira se lança dans la réalisation de courts et moyens métrages en couleur, jusqu'en 1961 lorsque le SNI lui accorda finalement, et non sans rechigner, la subvention nécessaire au tournage de son deuxième long-métrage, *Acte du Printemps*, représentation populaire du *Mystère de la Passion*, à la faveur du fait, selon Oliveira, qu'« il s'agissait [d'un] film à caractère religieux, et par conséquent au-dessus de tout soupçon ».

Toujours est-il que quarante-six ans plus tard, les éditions Dis-Voir - après les éditions de la Cinémathèque Portugaise quelques années auparavant, en 1988 - obtinrent de l'auteur l'autorisation de publier, en français et en anglais, ce travail de 1952 accompagné d'une préface et de photographies prises en 1998 par le réalisateur sur les lieux où se déroule le scénario. Malgré ce que semble dire Oliveira à ce moment-là, il faut croire que l'idée de revenir sur ce projet lui tenait déjà à cœur, au point d'aller faire lui-même des photos de repérage.

Mais c'est seulement en 2007, à l'invitation du producteur François d'Artemare, qui avait pris connaissance de cet ouvrage, que Manoel de Oliveira résolut de reprendre en main ce projet vieux de plus d'un demi-siècle, et de transformer un texte, devenu sans l'avoir voulu une œuvre littéraire, en un film. « Les temps avaient changé, écrit-il, et ma conception du cinéma aussi ».

Oliveira adaptateur :

Manoel de Oliveira, scénariste de tous ses films, est coutumier de l'adaptation littéraire, depuis le poème de Rodrigo de Freitas, pour *Aniki-Bobo* en 1942, jusqu'aux œuvres, théâtrales, de Francisco Vaz de Guimarães (XVI^{ème}) pour *Acte du Printemps* en 1963, Vicente Sanchez pour *Le Passé et le Présent* en 1972, José Régio pour *Benilde* en 1975, *Mon Cas* en 1986, *La Divine Comédie* en 1991, *Le Cinquième Empire* en 2005, Claudel pour *Le Soulier de Satin* en 1985, et Prista Monteiro pour *La Cassette* en 1994, ou aux œuvres romanesques, de Camilo Castelo Branco pour *Amour de Perdition* en 1978, Alvaro de Carvalho pour *Les Cannibales* en 1988, Madame de Lafayette pour *La Lettre* en 1999, et Eça de Queiroz pour *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* en 2008.

Nombreux aussi sont ses films inspirés de plusieurs ouvrages différents : *Mon Cas*, en 1986, d'après José Régio, Samuel Beckett et le *Livre de Job*, *La Divine Comédie*, en 1991, d'après La Bible, Dostoïevski, José

²Id., p. 6.

Régio et Nietzsche, *Inquiétude*, en 1998, d'après Helder Prista Monteiro, Antonio Patricio, et Agustina Bessa-Luis, ou même *Je rentre à la maison*, en 2001, où l'on retrouve de longs extraits de Ionesco, Shakespeare ou Joyce.

Sans oublier la relation artistique avec Agustina Bessa-Luis, qui mériterait à elle seule qu'on s'y attarde longuement (*Francisca* en 1981, *La Visite* en 1982, *Vale Abrão* en 1993, lui-même adaptation de *Madame Bovary*, *Le Couvent* en 1995, *Le Principe de l'Incertitude* en 2002, *Le Miroir Magique* en 2006), le réalisateur allant jusqu'à commander à l'écrivaine des romans qu'il adapterait au cinéma. Nous renverrons ici aux travaux d'Antonio Preto, qui, dans sa thèse Manoel de Oliveira : Cinéma et littérature, analyse en détail « comment la relation créative de Manoel de Oliveira et d'Agustina Bessa-Luis configure un cas unique (...) et aboutit à un modèle de transformation où le travail d'écriture et de réécriture constitue le sujet même de l'écriture-réécriture »³.

D'auteurs du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle, les sources d'Oliveira sont aussi diverses que les manières qu'il a de résoudre les défis inhérents à l'adaptation cinématographique.

Avec *Angélica*, il s'agissait aussi d'adapter un texte préexistant, datant de 1952, mais dont l'auteur n'était autre que Manoel de Oliveira lui-même.

Réactualisation :

Le cas étrange d'une Jeune Fille Blonde :

Commencée en même temps que la production de *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, la réécriture du scénario d'*Angélica* s'étendit sur près de trois ans, au point que le film tiré de la nouvelle d'Eça de Queiroz fut finalisé avant *Angélica* contrairement à ce qui avait d'abord été prévu. Et en effet, comme le reconnaît Oliveira, « le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* étant un film réaliste, il est à ce niveau beaucoup moins problématique »⁴.

Toutefois, la question de l'adaptation s'est posée d'une manière comparable pour les deux films, notamment en ce qui concerne l'actualisation du récit à notre époque. La première version du scénario d'Oliveira pour *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* prévoyait de s'ouvrir sur le cabinet de travail d'Eça de Queiroz qui, dans sa robe de chambre et entre deux bouffées de cigare, commençait le récit des mésaventures de son personnage en s'adressant au public face-caméra, se poursuivant ainsi en voix-off tout au long du film. Quelques mois plus tard, je reçus à traduire une nouvelle version où la belle scène de l'oncle qui descend dans la nuit

³ PRETO Antonio, *Manoel de Oliveira : Cinéma et Littérature*, thèse de doctorat à l'Université Paris Diderot – Paris 7, 2011.

⁴ PRETO Antonio, « Entretien avec Manoel de Oliveira », in *L'Avant-Scène Cinéma* n°581, mars 2011.

l'escalier de sa maison vue de l'extérieur pour aller ouvrir à son neveu qui l'attend dans la rue, en emportant sa bougie dont on suit l'éclairage par les fenêtre de la maison obscure avait disparu, au profit d'un interrupteur électrique et d'un trousseau de clés qu'on envoie par la fenêtre. Manoel de Oliveira avait décidé que l'action se passerait désormais de nos jours. Mis à part des détails comme celui-ci, le scénario ne s'en trouva pas altéré outre mesure. D'ailleurs, la première version hésitait déjà, puisque le scénariste signalait, entre parenthèses, que Macario consultait dans son bureau « un livre de comptes (ou un ordinateur) ».

Dans *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, le côté suranné du vieux centre commerçant de Lisbonne, des antiques cercles de jeu ou des improbables salons littéraires et musicaux, parvient presque à nous faire oublier le design intérieur des trains modernes ou les voitures japonaises qui circulent dans le Lisbonne d'aujourd'hui.

Macario travaille à son bureau sur un ordinateur à écran plat, mais, derrière son balcon de fer forgé, on garde le sentiment, dans les nombreux plans pris de l'extérieur par la fenêtre, qu'il tape à la machine à écrire. Une vieille Remington, d'ailleurs, rangée sur une étagère au-dessus de lui, est beaucoup plus visible que le PC sans marque qu'on aperçoit à peine. Ce détail semble nous dire combien Oliveira est conscient de la temporalité très particulière qu'il instaure, entre le passé et le présent.

Epoque incertaine qui est bien sûr un choix esthétique, mais dans lequel interviennent peut-être aussi des contraintes de production, qui rendraient trop ardue une reconstitution historique rigoureuse de la Lisbonne de 1873, notamment dans les scènes d'extérieur.

Toutefois, dans cette adaptation d'Eça de Queiroz, Manoel de Oliveira tient à nous faire entendre des propos sur la crise financière d'aujourd'hui et les difficultés du XXI^{ème} siècle. Il tient, et d'une manière pas toujours fluide, à nous rappeler que son propos est actuel.

La scène se passe aujourd'hui, mais dans l'aujourd'hui d'un monsieur né en 1908 et élevé dans une ambiance de XIX^{ème} siècle finissant dans la seconde ville d'un pays qui n'était pas à la pointe de la modernité. L'originalité de ses choix artistiques vient sans doute aussi du fait qu'ils sont empreints de ce grand écart entre trois siècles différents.

Le passé et le présent :

La double temporalité d'Angélica :

Pour *L'Etrange Affaire Angélica*, la démarche a été tout à fait semblable. Manoel de Oliveira a également fait le choix de ne pas faire un film historique qui se passerait dans le Douro des années 50, mais d'adapter, exactement comme il l'avait fait pour le film précédent, le récit à nos jours. Et là encore, l'incertitude quant à l'époque est cultivée tout au long du film.

Car dans cette contemporanéité très particulière, propre aux films de Manoel de Oliveira, comme aussi dans *La Lettre*, coexistent différentes époques, si bien que l'on ne sait plus bien où l'on se situe, et que, finalement, cela importe peu. Mathias Lavin⁵ évoque l'importance de l'anachronisme dans l'œuvre du réalisateur depuis *Acte du Printemps* jusqu'à *L'Etrange Affaire Angélica*. L'on pourrait presque, ici, tant l'ambiance du film renvoie à des références datées, dans ses décors, ses costumes, les relations sociales qu'il décrit, ou même la langue qui y est employée (même dans la province du Douro, seul Oliveira emploie aujourd'hui encore la formule de politesse « vocêmecê » sans ironie), dire que dans cet entre-deux, c'est le présent qui semble le plus anachronique.

Des immeubles de douze étages bordent désormais les rives du fleuve, les camions-citernes en inox scintillant et les ambulances flambant neuves font de bruyantes irruptions par la fenêtre de l'antique pension de famille, comme si c'était par l'extérieur que le présent devait se manifester. Tous les intérieurs, la chambre d'Isaac, la propriété das Portas, ou l'église, ressemblent plus à des décors des années 50, sinon plus anciens encore, qu'à des lieux contemporains. La radio sans âge que répare Isaac seul dans sa chambre produit des sons que la bande de la FM d'aujourd'hui n'émet plus depuis longtemps, et c'est avec un appareil photo d'avant-guerre qu'il va photographier les bêcheurs qui travaillent sans machines dans la vigne parce que, dit-il, « c'est justement le travail à l'ancienne qui l'intéresse ».

Mathias Lavin analyse très bien cette double temporalité dans le film⁶. Il note également l'insistance avec laquelle, une fois encore, Oliveira cherche à l'ancrer dans le XXI^{ème} siècle en évoquant à nouveau la crise économique, mais également les défis écologiques et les avancées les plus récentes de la science. Ce processus de réactualisation aboutit, sans jeux de mots, plus à une « re-présentation » qu'à une « remise au goût du jour », dont l'originalité des œuvres d'Oliveira s'accommoderaient mal.

⁵ LAVIN Mathias, *La Parole et le Lieu, le Cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

⁶ LAVIN Mathias, « Le Cinéma de Manoel de Oliveira ou le Principe de l'Incertain », conférence présentée à la Cinémathèque Française le 10 décembre 2012.

Réécritures :

Insatiable et rigoureux

Toutefois, cette adaptation ne s'est pas faite sans détours, et les réécritures, pendant près de trois ans, ont été particulièrement nombreuses, et minutieusement contrôlées par Manoel de Oliveira. A la fin de chaque nouvelle version, il établit rigoureusement la liste des dates auxquelles il a terminé chacune des réécritures. On peut lire ainsi, sur l'une d'entre elles :

« Écrit pour la 1^{ère} fois

à Porto, 18 juin 1954.

Adapté aujourd'hui à l'actualité pour la 2^{ème} fois

à Porto, 20 octobre 2007.

Adaptation corrigée pour la 3^{ème} fois

à Porto, 23 décembre 2007.

Puis réécrit pour la 4^{ème} fois

A Porto, le 8 janvier 2008

Et finalement, jusqu'au bout, une 5^{ème} fois

A Porto le 20 avril 2008

Encore réécrit pour la 6^{ème} fois

A Porto le 21 avril 2008

7^{ème} fois à Porto le 26 mai 2008 (cette révision couvre presque tout le texte)

8^{ème} fois à Porto le 31 décembre 2008 – petites modifications

9^{ème} fois à Porto le 6 février 2009 – d'une certaine manière entièrement réécrit

10^{ème} fois à Porto, 29 mars 2009, (modifié après avoir pris connaissance du vignoble où filmer les bêcheurs) ».

Sur l'une des dernières versions que j'ai traduites, une longue note de plus d'une page établit en prose un historique complet du projet *Angélica* (évoquant d'ailleurs, de manière surprenante, une première écriture en 1948/50). Le cinéaste signale qu'à la suite de la sollicitation de François d'Artemare pour qu'il reprenne le projet, il a « senti, alors, qu'il était nécessaire d'actualiser l'histoire pour le XXI^{ème} siècle, en le réadaptant à l'actualité le 20 octobre 2007 ». La conclusion de cette note laisse à entendre combien Oliveira s'est consacré corps et âme dans cette réécriture, au point de faire une « 13^{ème} correction qui, étant la plus soignée et commencée juste après avoir approuvé les décors à nouveau visités, dans un travail sans pause, qui s'est prolongée sur mes quinze jours de vacances passés à Porto Santo, du 17 au 31 juillet et s'est achevée, avec l'attention et le soin nécessaires, de retour à Porto, à 19h50, le (pour moi un jour mémorable) 5 août 2009, puis

une fois de plus le 6 septembre 2009 ». Vacances ou pas vacances, il allait y avoir encore des modifications jusqu'en février 2010.

Il existe donc plus d'une quinzaine de versions de ce projet, qui permettent de suivre l'évolution de la réflexion de l'auteur sur le film à faire. Toujours écrites en portugais, il s'agissait à chaque fois de les traduire en français pour l'équipe, internationale, de techniciens et de producteurs. J'ai moi-même numéroté ces versions de 1 à 5, d'après les impressions papier du scénario complet que le producteur m'a fait parvenir pendant ces trois ans, sans mentionner les amendements ponctuels de quelques scènes ou quelques dialogues.

La version publiée en 1998 et le film tel qu'il a été tourné (et tel que le retranscrit *L'Avant-Scène-Cinéma* en mars 2011, en signalant les changements intervenus par rapport au dernier découpage écrit) constituent encore deux autres versions, chacune à l'extrémité de la longue chaîne qui court sur près de soixante ans.

A propos de cette insatiable réécriture, Oliveira confie que dès 1952, « insatisfait de ce que j'avais fait, j'envoyai, un ou deux mois plus tard, poussé par une question d'amour-propre, et afin que le projet soit mieux compris et mieux accepté, un deuxième découpage plus développé et détaillé, enfin plus correct »⁷. Il faut croire que cet amour-propre et cette rigueur ne l'ont jamais quitté.

Réécriture intégrales :

Il est intéressant de remarquer - autant qu'il est désespérant pour le traducteur de le constater - qu'outre les passages entièrement réécrits, innombrables sont les infimes modifications ou les reformulations des mêmes indications dans des scènes qui ne changent pas fondamentalement. Deux exemples au hasard, parmi tant d'autres : Scène 31, « on entend des pas qui se rapprochent » (V1-3), devient « on entend des bruits à la porte » (V4) puis « on entend le bruit de gens qui s'approchent à la porte » (V5). Les photos d'Angélica sont successivement « emballées dans du papier » (V1-3), « sorties de leur papier » (V4) ou « extraites du papier kraft ou de l'enveloppe où elles étaient rangées » (V5).

Il ne s'agit pas de modifier un détail essentiel, ces reformulations n'apportent rien de plus, mais elles méritent ici d'être signalées, puisqu'elles montrent un procédé de réécriture étonnant, comme si, à chaque fois, Manoel de Oliveira récrivait de tête l'ensemble du découpage qu'il connaîtrait par cœur, se permettant çà et là des variations infimes mais qu'en bon traducteur il convient d'aller débusquer au détour de chaque ligne.

⁷ OLIVEIRA Manoel de, *Angélica, Un Découpage*, op. cit., p. 5.

Une minutieuse fidélité :

En observant et analysant les permanences et les changements entre ces versions, on peut peut-être dégager, parmi les multiples thèmes qu'aborde le film, lesquels d'entre eux sont fondamentaux pour le réalisateur.

Oliveira a adapté son projet en conservant fidèlement la situation, l'histoire et les personnages principaux. Le découpage général, aussi, toujours très détaillé et parfaitement maîtrisé, comme à chaque fois qu'Oliveira écrit un scénario, est resté remarquablement le même depuis 1952. Plan par plan, certaines séquences visibles aujourd'hui dans le film sont déjà précisément décrites dans le premier découpage, minutées, déjà, à la seconde près. La minutie du cadrage et des décors est restée la même, comme en témoignent également certains dessins de 1952, dont on peut voir un exemple dans le livre de Jacques Parsi sur le cinéaste publié par le Centre Culturel Gulbenkian⁸. A un détail près, le dessin du fantôme d'Angélica flottant au-dessus du lit d'Isaac est identique à celui que l'on voit dans le film.

Le cas des effets spéciaux :

Il est d'ailleurs frappant de constater que certaines des scènes qui sont restées le plus constantes pendant tout ce processus sont justement les scènes fantastiques, les séquences de rêve, qui font intervenir des effets spéciaux. Le film correspond aujourd'hui aux attentes décrites dès 1952. La scène de l'envol des amants qui planent au-dessus des coteaux du Douro en se reflétant dans les eaux du fleuve, scène qu'Oliveira qualifie « d'Amour ailé », est déjà précisément découpée dans le premier synopsis, et les effets spéciaux prévus alors se retrouvent fidèlement à l'écran.

On aurait pu s'attendre à de grands changements entre sa manière d'envisager le problème en 1952 et en 2011. Or le film d'aujourd'hui met en œuvre des moyens qui n'auraient pas été très différents des solutions que le réalisateur avait envisagées soixante ans plus tôt. Les effets de transparence, d'envol, d'apesanteur, les zooms et panoramiques sur une carte topographique des rives du Douro étaient déjà en projet à l'époque. Ce sont, du reste, des effets spéciaux auxquels le cinéma a eu recours depuis ses origines. S'ils ont pu bénéficier des avancées technologiques et digitales du moment, les effets spéciaux du film gardent pourtant une simplicité, une naïveté, presque, parfois amusante, quand on cherche à deviner la planche qui soutient les acteurs sous leur harnais ou la soufflerie qui fait voler leurs voiles.

Dans une version du scénario de 2008, j'ai eu encore à traduire la note technique du réalisateur qui décrivait l'extraordinaire machinerie de bois, de toile trouée et d'engrenage qui devait donner l'illusion des

⁸ PARSI Jacques, *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002, p. 86.

amants volant dans le ciel étoilé, et qu'avait conçue Oliveira lui-même. Une machine de théâtre forain, de prestidigitateur, tout droit sortie des carnets de croquis de Méliès, sinon du grenier de Molière. Oliveira le soutient lui-même : depuis Méliès, le cinéma n'a rien inventé. Cette machine ne fut pas construite, et ce sont les studios Bikini qui se sont chargés des modestes effets-spéciaux. Oliveira, blagueur, à la sortie du film, répéta plusieurs fois que ceux-ci mériteraient bien un oscar.

Dans la scène qui suit immédiatement cette séquence du rêve, un personnage dit, à propos d'un être humain qui chercherait à atteindre l'antimatière (que le fantôme d'Angélica vient en quelque sorte d'incarner) : « ça ne serait pas du tout... une chose spectaculaire... Rien des grands effets hollywoodiens ». On peut y entendre un commentaire facétieux de la scène précédente. Manoel de Oliveira aurait-il eu le budget effets-spéciaux d'un film comme *Avatar* pour réaliser les images dont il rêvait que le résultat n'aurait sans doute pas été très différent. Entre Méliès et James Cameron, Manoel de Oliveira représente un pont qui enjambe l'histoire du cinéma. Un pont vertigineux puisqu'il est, du reste, l'un des rares à avoir pu découvrir en salle à la fois *Le Voyage dans la Lune* et *Avatar*.

Des thèmes croisés :

« L'histoire racontée dans *Angélica* part de deux thèmes qui s'entrecroisent, révèle Oliveira dans la préface de 1998. Le premier, c'est la mort, représentée par le brusque décès d'une jeune mariée que j'ai appelée Angélica, victime d'une grossesse extra-utérine que les médecins n'avaient pas diagnostiqué à temps »⁹. Si la mort est évidemment centrale dans cette histoire, notons que rien, dans le film, ne rappelle plus ces détails sur les causes du décès de la jeune femme. « Le second, c'est la guerre, au travers du personnage d'Isaac, un Juif, qui fuit la persécution nazie. C'est un écrivain et il utilise ses connaissances de photographe amateur comme expédient pour survivre dans la ville de Régua où il est arrivé ». Là encore, ces précisions ont disparu. Plus grave, le thème de la guerre n'est plus du tout lisible dans le film. En revanche, le thème de la judaïté est encore perceptible, même s'il s'est peu à peu dilué au fur et à mesure des versions réécrites par Oliveira.

Résurgences d'un thème central :

Le scénario de 1952 ne l'explicite pas outre mesure, sinon dans le prénom du personnage, mais en revanche, la préface de 1998 insiste sur ce thème et sur la nécessité d'en adapter le traitement aujourd'hui. Isaac ne porte pas, en 2011 le même poids de l'Histoire qu'à cette époque d'après-guerre. L'apparition de ce photographe tourmenté dans un petit bourg de la province portugaise n'a donc pas le même impact. Si bien

⁹ OLIVEIRA Manoel de, *Angélica* (1954), *Un Découpage*, op. cit., p. 6.

qu'une note d'intention du réalisateur rédigée en janvier 2008 révèle, adaptée à nos jours, la très romanesque biographie d'Isaac, photographe amateur : « un Portugais séfarade, un intellectuel émigré de l'étranger, où il travaillait dans une compagnie de pétrole ayant des liens commerciaux très étroits avec le monde musulman extrémiste ». Entre temps, d'autres versions du scénario, dans des dialogues entre les pensionnaires, évoquaient encore, très explicitement, et non sans raccourci périlleux, parfois, respectivement la Seconde Guerre Mondiale et la barbarie nazie, les bûchers de l'Inquisition, le conflit israëlo-palestinien ou les menaces terroristes de l'Iran d'aujourd'hui.

Progressivement, ces mentions explicites, parfois trop explicites, sur le sort des Juifs à travers les siècles ou sur le passé tortueux d'Isaac ont disparu du scénario. Dans une note de 2010, Oliveira signale que la version n°8, du 6 février 2009, a été « entièrement refaite en retirant toute la partie politique (mais où la persécution judaïque d'Isaac, j'y compte bien, se laissera ressentir) ».

C'est en faisant ce travail d'archéologie du texte, ou en étudiant les para-textes autour d'*Angélica* (préface, notes d'intentions, entretiens) que l'on voit comment le réalisateur a peu à peu glissé de l'explicite vers l'implicite, et le désir de faire « ressentir » plutôt que de dire.

Dans le film de 2011, les allusions sont plus rares, plus diffuses, ou peuvent sembler parfois un peu déplacées. Au tout début du film, l'homme en gabardine sous la pluie décrit le photographe comme un émigrant séfarade – « un quoi ? » demande l'intendant, « un Juif portugais, qui a travaillé dans le pétrole » répond l'autre. Cet échange, très rapide, sous la pluie, qu'on entend à peine, paraît un peu étrange.

Ce sont des résurgences d'un thème qui parcourt désormais le film plus subrepticement, et qui mériterait qu'on y réfléchisse encore davantage. « J'ai modifié le scénario original et j'ai déplacé ce niveau de réflexion politique vers le terrain de la déduction où se confronte ce qu'Isaac a vécu autrefois et ce qu'il vit aujourd'hui. Ses visions et ses rêves avec Angélica sont, comme il le dit, ce qui l'aide à supporter les pressions et les persécutions », confie le réalisateur à Antonio Preto après la sortie du film. Contentons-nous donc ici de « déduire », de « ressentir », dans la moue désapprobatrice de la religieuse quand Isaac lui dit son nom, dans l'hésitation du jeune homme à entrer dans l'église, ou dans d'autres motifs encore, le poids que peut avoir la religion juive dans le déroulement de l'intrigue, jusqu'au crucifix que Madame Justina dépose sur la poitrine du cadavre d'Isaac.

Forme fixe et contenu flottant : conversation sur les désordres du monde

Pendant les trois années de réécriture, une scène en particulier aura mobilisé notre attention tant elle a été modifiée, réécrite, subdivisée, tronquée ou enrichie : absente du scénario de 1952, c'est la scène de la conversation entre les pensionnaires autour de la table du petit-déjeuner. Alors qu'Isaac n'est toujours pas

descendu de sa chambre, Dona Justina confie aux autres pensionnaires son inquiétude quant au comportement troublé de celui-ci. Commence alors un échange où les personnages exposent leur interprétation quant au désespoir du jeune homme, glissant ensuite dans de longues considérations sur la situation du monde d'aujourd'hui. Si la place de cette scène dans le film, son décor et son principe sont toujours restés les mêmes au long des différentes versions, la distribution des propos entre les interlocuteurs, mais surtout le contenu même dont débattent les personnages ont constamment changé.

La pensionnaire naïve, d'abord muette, commença au fur et à mesure à prendre la parole, elle fut nommée Dona Gloria puis Dona Rosa, certaines versions faisant encore coexister les deux noms. Puis un autre personnage féminin fut créé pour la version 15, de décembre 2009, pour des raisons très pratiques qui montrent combien l'accidentel a aussi sa place dans les choix d'Oliveira. Léon Cakoff ayant exprimé de São Paulo le désir d'entrer dans une coproduction, il fallut intégrer dans le projet des éléments brésiliens, en l'occurrence un nouveau personnage, Clementina, qui devait être interprétée à l'origine par Fernanda Montenegro, mais que joue finalement dans le film Ana Maria Magalhães.

Les personnages du vieux Monsieur Matias et de l'Ingénieur, incarné par Luis Miguel Cintra, sont restés les mêmes, échangeant à la table du petit-déjeuner des propos très doctes, pour ne pas dire pédants.

C'est le contenu de ces propos qui a sans cesse été modifié. Les considérations sur le nazisme, les Juifs ou la neutralité de Salazar pendant la guerre ont progressivement laissé place à de longues dissertations sur l'état du monde aujourd'hui et sur les avancées scientifiques les plus récentes. La version finale du film évoque l'accélérateur de particules LHC, les paradoxes de l'antimatière et le télescope de Hubble. Le philosophe espagnol Ortega y Gasset y est cité, les théories scientifiques apocalyptiques d'un certain Rui Cardoso Martins, auteur portugais contemporain, y sont sentencieusement exposées, et il y est question du changement climatique, de la montée des eaux et de la crise financière mondiale. Ces éléments se sont ajoutés au film petit à petit, ils en ont remplacé d'autres, les sujets de conversation de cette scène semblant devoir varier tous les deux mois selon les lectures du réalisateur, l'actualité internationale ou ses centres d'intérêt du moment. Comme si Oliveira s'était tenu, pendant tout ce temps, à une indication griffonnée dans la marge : « ils sont à table et ont une discussion très sérieuse sur les graves problèmes du monde contemporain ».

Un état du monde pessimiste, que dresse avec acuité le réalisateur centenaire comme pour nous convaincre de sa conscience aiguë de notre époque. Un monde troublé qui, dans les angoisses qu'il suscite, chez Isaac, notamment, s'est substitué au thème de la guerre. « Les persécutions sont maintenant d'une autre nature »

confie-t-il en 2011¹⁰. Dès 1998, dans la préface à *Angélica - un découpage*, Manoel de Oliveira n'écrivait-il pas : « Nous pourrions dire que les guerres n'ont pas fini, car les guerres continuent un peu partout dans le monde. Ce sont, toutefois, d'autres guerres, d'autres substrats dont l'évolution, qui court avec la rapidité de l'éclair, fait qu'elles n'ont déjà plus rien à voir avec les dictatures d'hier »¹¹. Au gré des réécritures, le réalisateur a redéfini la guerre à mener.

Traductions :

Traduire un texte, traduire un film :

C'est en tant que traducteur des scénarios que j'ai eu accès à ces différentes versions, suivies depuis les coulisses d'une œuvre en train de se construire. J'espère n'avoir pas révélé de secrets de fabrication en apportant ici mon témoignage, qui permet peut-être de mieux comprendre l'élaboration de ce film très riche.

En revanche, en tant que sous-titreur du film achevé, je voudrais évoquer un point qui m'a semblé important, et que j'ai ici la précieuse occasion d'évoquer.

Traduire un scénario, c'est une chose, sous-titrer un film fini, c'en est une autre. Les exigences sont différentes, les récepteurs ne sont pas les mêmes, et les techniques varient.

Un scénario, avec ses descriptions de plans et de décors, ses dialogues, c'est, dans un genre bien défini, une œuvre littéraire. Œuvre ouverte, œuvre à faire, inachevée, plus encore peut-être qu'un texte de théâtre. Mais il s'adresse avant tout à l'équipe de tournage, techniciens et acteurs, et aux producteurs en quête de subventions. Il est d'abord un document de travail, et il est rare qu'il soit destiné à un plus large public, (sinon, chez des éditeurs spécialisés, après la sortie du film et à condition que celui-ci connaisse une certaine notoriété, pour ceux des spectateurs qui souhaiteraient avoir une trace écrite d'une œuvre qu'ils ont aimée).

Lorsque le traducteur d'un découpage s'efforce de rendre intelligibles les déplacements précis d'un personnage dans le plan et la place de chaque accessoire parmi les autres éléments de décors, il sait que l'extrême précision de ces détails ne vont réellement intéresser que quatre personnes : le réalisateur, le chef décorateur, l'éclairagiste et le cadreur. Faire comprendre minutieusement si le personnage regarde sur la gauche ou vers la gauche, décrire la place relative du livre sur la table ou du miroir au-dessus du lavabo, c'est une très grande responsabilité, certes, mais elle est limitée.

¹⁰ PRETO Antonio, « Entretien avec Manoel de Oliveira », op. cit., p. 5.

¹¹ OLIVEIRA Manoel de, *Angélica (1954), Un Découpage*, op. cit., p. 10.

Il est exceptionnel qu'un auteur accepte de publier un scénario alors même qu'il a renoncé à en tourner le film. C'est pourtant ce que Manoel de Oliveira consentit à faire en 1998, dans une traduction de son ami Jacques Parsi, en présentant ainsi la publication des éditions Dis-Voir : « Ce que je donne à lire n'est que le découpage d'*Angélica*. Ce n'est pas donner à voir le film qu'on ne m'a pas laissé faire »¹².

Oliveira lui-même y souligne clairement la différence entre un découpage et un film achevé : « Ce sont des formes et des styles différents, deux mondes distincts dans leur mode d'expression. Chacun d'eux constitue un idiome propre et les expressions idiomatiques sont impossibles à transposer. Un découpage est par nature littéraire. Lorsqu'il devient un film, il perd son identité littéraire et disparaît complètement dans le film où l'on ne regarde que les images et n'écoute que les sons »¹³.

Or après le long travail du réalisateur qui s'est efforcé, pendant des années, de transformer un scénario écrit en œuvre audiovisuelle, enfin achevée, le sous-titre intervient en dernier instance pour tout gâcher et remettre du texte à l'écran. En dissimulant même, parfois, sous la taille des lettrages, des éléments de décors soigneusement étudiés. Pire encore, c'est l'ensemble des spectateurs étrangers qui va être obligé de les lire pendant tout le film.

Dès lors, c'est la fidélité aux contenus et au ton des dialogues qui importe, mais aussi la concision, la cohérence du découpage, la symétrie, le respect des unités de sens, par bloc de sous-titre d'abord, puis par ligne. Même si les dialogues sont parfaitement fidèles au scénario original, il convient de les réécrire une fois le film achevé (je le répète suffisamment souvent aux producteurs économes avec qui je travaille !), car la traduction de sous-titres doit prendre en compte les apports et les changements intervenus entre temps, après le long travail de mise en scène, de prise de vue, de jeu de l'acteur, de montage, et, même, idéalement, de l'étalonnage, pour y adapter la brillance des sous-titres. Les intentions changent nécessairement, la traduction doit s'y adapter.

Y compris, parfois, en acceptant de se taire. On ne sous-titre que les dialogues, ou certaines inscriptions importantes. Les mots, descriptifs, du scénario ont disparu. Le traducteur se retrouve impuissant à expliquer les jeux de mots visuels.

Manuel des Oliviers :

Ainsi, à la trentième minute du film, un plan fixe d'Isaac, muet, aurait pourtant été très tentant à sous-titrer.

¹² Ibid., p. 10.

¹³ Ibid., p. 8.

Lorsqu'Isaac photographie les bêcheurs quittant la vigne où ils travaillent, un contre-champ nous montre le personnage en buste, la tête couverte par son chapeau noir, se détachant sur un fond qui recouvre tout le cadre derrière lui, constitué uniformément des ramages gris-vert si caractéristiques des oliviers, C'est lorsque j'ai vu le film projeté pour la première fois sur grand écran que l'importance de ce motif m'est apparue dans toute son évidence, tant la photographie s'est attachée à rendre aussi présent cet arrière-plan, au point qu'on pourrait presque compter les centaines de petites feuilles rigides agitées par le vent. L'acteur Ricardo Trêpa, petit-fils du réalisateur (et dont la ressemblance physique avec son grand-père n'apparaît flagrante que lorsqu'on consulte de vieilles photos d'avant-guerre) porte alors sur les yeux son vieil appareil photo Leica, disparaissant ainsi derrière sa machine. Le spectateur se trouve alors pendant quelques secondes face à un plan fixe d'un homme en train d'enregistrer des images, dont on ne voit que le chapeau, qui rappelle l'éternel Stetson sans lequel Manoel de Oliveira ne se déplace jamais, et se détachant au milieu des feuilles d'olivier. Folhas de oliveira... Y a-t-il réellement besoin d'être lusophone pour voir ici, clairement, un autoportrait de l'artiste en jeune homme, d'autant plus malicieux que ce sont les spectateurs qui sont alors visés dans l'objectif de l'appareil ? C'est Manoel de Oliveira lui-même qui est en train de nous filmer.

Il est impossible, ici, et le réalisateur ne l'ignore pas, de sous-titrer le nom des arbres, pas plus qu'il serait faisable de renommer chaque objet à l'écran, aussi signifiant soit-il, ni, par exemple, de traduire le nom d'Angélica, ne serait-ce que par respect de l'interprétation de chaque spectateur. Le sous-titre ne peut en aucun cas être une explication de texte. Et le traducteur, ici, un peu frustré, doit se contenter de ne rien pouvoir dire. Pas plus, du reste, que pour la chanson qu'entonnent plus tard les enfants qui trouvent Isaac évanoui sur le sol d'une autre oliveraie, et dont les paroles chantent l'olivier des montagnes, « oliveira da serra ». L'auteur laisse au public la possibilité de lire - ou non - l'allusion.

Il ne s'agit que de quelques-uns des motifs - linguistiques et symboliques, ici - qui nous invitent à voir dans le personnage d'Isaac un double de Manoel de Oliveira. Sa profession de photographe, son regard sur le monde qui l'entoure, la distance attentive qui marque son attitude face aux autres personnages et aux lieux qu'il découvre en sont d'autres. On sait du reste que l'idée du film est venue au réalisateur à la suite d'une expérience personnelle où il dut lui-même aller photographier une jeune femme récemment décédée.

Oliveira : L'Enigme

Or, dans plusieurs entretiens, Oliveira reconnaît volontiers qu'il est fort probable qu'il soit, comme l'origine de son patronyme peut le laisser croire, un descendant de ces « Nouveaux Chrétiens » convertis au temps de l'Inquisition - bien que sa famille soit depuis longtemps résolument catholique, au point d'avoir plusieurs prêtres parmi ses oncles.

Faudrait-il alors, comme pour le Shakespeare du *Couvent* ou le Christophe Colomb de *Christophe Colomb, L'Enigme*, y voir une invitation à découvrir, chez cet autre grand personnage universel qu'est Manoel de Oliveira lui-même, le mystère d'une ascendance juive portugaise ?

Cette préoccupation autour du thème du judaïsme est telle, chez Oliveira, qu'immédiatement après la sortie de *L'Etrange Affaire Angélica*, dont nous avons abordé les circonvolutions auquel il a donné lieu, le réalisateur confiait au cours d'un entretien : « Il me reste beaucoup de films à tourner. A ce propos, j'aimerais réaliser un film sur l'évolution. Ce serait l'histoire de deux prêtres : l'un juif, l'autre catholique, discutant devant le mur des Lamentations sur le but de l'existence. Chacun défendant son point de vue tout en ayant raison sur le fond ». Ce n'est pas le début d'une histoire drôle, c'est le premier projet du prochain film - ou du suivant - de Monsieur Manoel de Oliveira.